Paweł PRÓCHNIAK

# MASKA KONRADA. NOTATKI O „WYZWOLENIU" STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

*Dynamika postaci Konrada – użyjmy tu formuły Jacques'a Lacana – to nieustanne wychylanie się „Signifiant" w stronę wciąż nieosiągalnego „signifié". „Znaczone" jest nieosiągalne, bo zawsze okazuje się nowym „znaczącym".*

1. Kolejna, senna nieco zima w prowincjonalnym Krakowie. W kawiarni Janikowskiego, gdzie co wieczór po przedstawieniach schodzą się aktorzy, czyta się kupione jeszcze wiosną *W mroku gwiazd* Tadeusza Micińskiego, drukowane niedawno w „Chimerze" teksty Norwida i – powiedzmy – pierwsze amerykańskie komiksy.

Jest rok 1902. Pamięć przestaje wystarczać. Świadomość uwikłana w skłębioną rzeczywistość otwiera się na „idealną przestrzeń kultury". Ale ta nie niesie ukojenia. A przecież formacja, którą zwykliśmy kojarzyć z pozytywizmem, ufundowała obraz całkiem klarowny: romantyczna – w swej istocie – wizja świata przefiltrowana przez nowe idee i trójka tych największych: Krasiński, Mickiewicz, Słowacki. Pamięć przestaje wystarczać. Nobliwość tradycji romantycznej – potwierdzona z wysokości uniwersyteckich katedr – zaczyna drażnić. Konserwatywny Kraków wciąż uwielbia Krasińskiego. Na pomniku Mickiewicza przysiadają gołębie. Młodzi poeci w pelerynach czytają Słowackiego. Ignacy Matuszewski pisze swój słynny tekst *Słowacki i nowa sztuka...*. Ale Józef Tretiak – profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, wielbiciel Mickiewicza – już pracuje nad skandaliczną, jak powiedzą współcześni, monografią trzeciego wieszcza. Juliusz Słowacki w oczach dostojnego profesora jest żądnym sławy pozerem. To – przyznajmy – niefortunny tekst. Ale czym w istocie był gest Tretiaka? Czy nie był próbą rozbicia słoja z mętną wodą pamięci? Czy nie szło o wyrwanie się z klatki, o uwolnienie się od deformujących świadomość schematycznych ujęć? Od dręczącej wiedzy? Można by powiedzieć tak: tradycja romantyczna żyła już nowym życiem. Oswojona, w jakimś sensie została odcięta od swoich – co tu kryć: nie do końca czystych – źródeł. Była już nową rzeczywistością kultury.

A jednak... pamiętano. Pamiętano – między innymi – o Konradzie. Pamiętano aż nadto. Nie pozwalał o sobie zapomnieć. Wciąż zdawał się być potrzebny, więc przyzywano go. Nie pomogły zaklęcia poprzedniej generacji. Świetlista wiara pozytywistów – młodych i gniewnych w latach siedemdziesiątych – po-

woli blakła. Ich żarliwość nie zdołała ocalić nowej wizji. Zracjonalizowany świat z jego papierową kulturą nie mógł wystarczać. Nie wystarczał. Przyzywano więc Konrada. Jednak nie tego z wieńcem laurowym na głowie. Nie tego, który drzemał na uniwersyteckich wykładach, rozpisany na obrazy i retoryczne zwroty. Młoda Polska potrzebowała żywego Konrada. I tak też go czytano. Powiedzmy: w zgodzie z duchem epoki. Konrad („ten – jak to dopowiada Wyspiański – wasz czterdziesty czwarty"[1]) jest nie tylko niejasnym symbolem, pełnym – sprzecznych często – sensów. Włączony w dynamikę kultury dla pisarzy Młodej Polski staje się mitem. Mit to jedno z centralnych dla tej epoki pojęć. Właśnie mowie mitu zdają się najbardziej ufać moderniści. Jak rozumieć tę kategorię? O jakim micie tu mowa? Hanna Filipkowska precyzuje to w sposób następujący: „Mit pojmowany śladem romantyków, jako produkt spontanicznej wyobraźni kolektywnej, wcielający treści poznania metafizycznego oraz ideały i wartości organizujące zbiorowe dążenia i postawy. Mit interpretowany symbolicznie w dramatach, a na scenie celebrowany w powadze spektaklu podniosłego i uroczystego, przemawiającego wszystkimi środkami sztuki"[2].

Literatura istnieje w kulturze. Przełamująca się, przeobrażająca świadomość „epoki" wyłania się z obszaru kulturowych interakcji. I tylko w takim obszarze zindywidualizowany mit może się narodzić. Opowieść istnieje wobec innych opowieści. Literaturę snuje się z literatury. I nie chodzi tu tylko o uczestnictwo w tradycji czy kulturotwórczą wartość sztuki. Przestrzeń, w której tekst powstaje i jest odbierany, okrywa go – jak powiada M. M. Bachtin – „muzyką intonacyjno-wartościującego kontekstu"[3].

2. Kultura utkana jest ze schematyzujących świat ujęć. Style. Języki. Stereotypy. Te banalizujące rzeczywistość i te o strukturze mitu. Sztuka – tak czy inaczej – wykorzystuje gotowe schematy. Istnieją niezależnie od nas i to właśnie one, tworząc dyskurs czasu, konstytuują świadomość epoki. Broniąc własnej integralności pisarze Młodej Polski kruszyli formę tej garści modelowych konstrukcji, które ich ukształtowały. Formułując radykalnie nowy język, aktywizowali stare – istniejące w obrębie kultury – „style". Powtarzali mit, by go uczynić „swoim" mitem. Ujmijmy to inaczej: kształt rzeczywistości (świadomość) wyłania się z odmętu „zastanych" układów odniesień. To nimi karmi się „tęsknota". Nie można przekroczyć ograniczeń, ale można je zmitologizować, umieścić w siatce powszechnych i prywatnych symboli. Opowiedzieć na nowo te historie, które niosą pociechę, a może raczej te, od których

[1] S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, w: *Dzieła zebrane*, redakcja zespołowa pod kierunkiem L. Płoszewskiego, t. 5, Kraków 1959, s. 190. Wszystkie cytaty sygnowane numerami stron pochodzą z tego wydania.

[2] H. Filipkowska, *Aspekty chrześcijańskie dramatu epoki Młodej Polski*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 278.

[3] M. M. Bachtin, *Uwagi do metodologii badań literackich*, „Literatura" 1976, nr 23, s. 5.

nie sposób uciec. Przepowiedzieć stare opowieści. Zmusić do powrotu na scenę ich bohaterów. Czy w związku z *Wyzwoleniem* możemy mówić o takim powrocie? Wyspiański chce, żeby tak było. Mnoży nawiązania do *Dziadów*. Ale też – i to wydaje się istotniejsze – do „życia pośmiertnego" Konrada, do jego „roli":

> Byłem gwiazdą,
> gwiazdą stałą, niebios niewolnicą.
> Tam hen, ujęty łańcuchem
> [...]
> [...] spadłem.
>
> (s. 9)

I nieco dalej:

> CHÓR
> Czego żądasz?
> KONRAD
> Służby jednej godziny.
> [...]
> Przychodzę, wprząc was do dzieła.
> (s. 10)

Co ma się wydarzyć? O tym zaraz. Powiedzmy wcześniej, jaki chwyt został tu zastosowany. Wyspiański przywołuje tradycyjny motyw literacki. W jakim celu? Posłużmy się formułą Michała Głowińskiego: „by mu nadać nowe znaczenie, wyrazić przez niego to, co jest w takim czy innym sensie najbardziej żywotne"[4]. Czy istotnie z takim właśnie zabiegiem mamy do czynienia w *Wyzwoleniu*? Przynajmniej na pierwszy rzut oka wydaje się, że tak. Można więc chyba i dalej powtórzyć za Głowińskim: przywołany motyw „przestaje być tylko elementem wypowiedzi, staje się ponownie sposobem myślenia". Tęsknota się spełnia. Pamięć ożywa. To Konrad ma zedrzeć zasłonę z naszych oczu. Przyzywano go i przyszedł, zanim kurtyna poszła w górę. Przyszedł i zdarł maskę ze swojej twarzy, ukazując nowe – a może trzeba powiedzieć: prawdziwe? – oblicze. Twarz „demona". Twarz, która jest – tu nie możemy mieć żadnych wątpliwości: jesteśmy na scenie – więc twarz, która jest maską. To sprzeczności. Oczywiste sprzeczności. Jest ich w tym tekście niemało.

W *Wyzwoleniu* „noc" jest sceną (por. a. I, scena z robotnikami, a. III, s. 188n.). Czas demonów. Czas teatralnych przedstawień. Ewokowana rzeczywistość – inscenizowana tu rzeczywistość – to, w istocie, przestrzeń kultury. Przestrzeń organizowana w równym stopniu przez światopoglądowe spory, przez szeroko rozumiane estetyczne wzorce i przez funkcjonujące w jej obrębie

[4] M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 355; kolejny cytowany fragment tekstu Głowińskiego pochodzi z tej samej strony.

mity. Tak odbiera ją Konrad. Tak jawi się nam. Ten, który jest „w każdym człowieku", żyje „w każdym sercu", któremu „Ogień, płomienie w piersi!" (s. 10), miota się – otoczony chórem masek – bezradny wobec rzeczywistości dojmującej i trywialnej. Aż w końcu:

> „Sztuka grana się kończy;
> nie kończy się myśl Konradowa.
> Wszyscy inni wychodzą z ról"
> (s. 172)

Powiedzmy to już teraz: dlaczego miałoby być inaczej? Aktorzy są ludźmi, maski z papier mâché nie zastąpią im twarzy. Ich życie toczy się tam: na zewnątrz, w wiklinowym fotelu na trzecim piętrze czynszowej kamienicy przy Szpitalnej, w mdłym blasku kopcącej lampy w hotelowym pokoju, w którejś z pobliskich knajp, u Rosenstocka albo w Dworcowej. Nie t u: na deskach teatru, ale t a m: w mroźnym, grudniowym powietrzu – pośród snującego się dymu i płatów sadzy – kłębiło się życie. Napięcie między tym, co na zewnątrz, i tym, co wewnątrz, jest stale wzmacniane.

> REŻYSER
> Mam już dość teatru, wracam do rodziny.
> Tu jest pustka – – –
> (s. 183)

I Konrad zostaje sam na „wielkiej pustej scenie". W ciemności. Pośród głosów. Pozbawiony wszystkiego, co posiadał. Prócz tęsknoty. Prócz drapieżnego pragnienia. Wokół niego tłoczą się Erynie, jak wcześniej maski.

3. Konrad uwikłany, czy wręcz zagubiony pośród masek, sam jest maską, ale jest też rolą. Rolą do odegrania. Wyspiański na wiele sposobów podkreśla tę d y n a m i c z n ą naturę jego obecności. Konrad agitator, aktor, reżyser, poeta. Konrad artysta. Ujawniając „wampiryczny" rys modelujących kulturę konstrukcji (takich jak Geniusz), sam staje się Upiorem-Erynnisem („krwi!!"; por. s. 185n.). Oślepiony, w kłębowisku demonów – zrodzonych z krwi narodu, ale też „z jadów, trucizn, win" (s. 185) – jest wzbierającą pośród nocy, w pustym teatrze, drapieżną energią. Wszystkie role, które bierze na siebie protagonista *Wyzwolenia* (Konrada, Edypa, Orestesa, Prometeusza, Hamleta), stają się jego „żywą rzeczywistością". Ale krocząc po deskach sceny brodzi w mętnej wodzie słów (por. m. in. rozmowę z Maską 13). Jego „egzystencja" kołysze się na powierzchni, pośród frazesów, i – jednocześnie – grzęźnie w mulistym dnie.

> KONRAD
> Oto przypatruję się drobnym zdarzeniom i żyję tym życiem
> nieustawnych tragedii drobnoustrojów.
> (s. 141)

Przepływa. Zawieszony pomiędzy patosem i trywialnością. Między sztuką i życiem. Unosi się w odmętach otaczającego go – ewokowanego – świata[5]. Powiedzmy jeszcze, że Konrad inscenizuje swój dramat „na scenie Teatru Krakowskiego" tuż przed Bożym Narodzeniem, przybywa więc jakby w odpowiedzi na roratnie wezwania.

Kim więc jest ten, który przychodzi i pojawia się w mroźny wieczór na scenie Teatru Krakowskiego? Jedno widać wyraźnie. Konrad źle czuje się jako „pamięć" tego, co narodowe, jako pudło pełne frazesów. Ale też właśnie to, co narodowe (czyli wyróżniające z ogólnoludzkiego, a więc kultura), to, co polskie, obchodzi go najmocniej. O to przyszedł walczyć. Wyspiański wykorzystuje „frazes", wykorzystuje maskę Konrada po to, by pokazać jej ogłupiająco banalną schematyczność, ale też – paradoksalnie – kunsztowność i artyzm „pragnień" Konrada. Czy – w istocie – *Wyzwolenie* nie jest zapisem „drogi"? Stopniowym wyzwalaniem się świadomości ku temu, co nieokiełznane i przejmujące? Odkrywaniem prawdy (o sobie)? Dramat Wyspiańskiego to – w jakimś sensie – „ciąg dalszy" *Dziadów*. I można by powiedzieć tak: Konrad (ten Mickiewicza, a to znaczy: ten „żyjący" w polskiej kulturze) rozszczepia się tu na istotę mroczną (Geniusz) i jasną (Konrad)[6]. Konrad stopniowo oczyszcza się ze swojej „mickiewiczowatości", Geniusz zaś coraz wyraźniej jawi się jako konstrukcja wywiedziona z *Dziadów* (te byłyby znakiem romantycznej tradycji) i określająca (warunkująca i deformująca) kulturę narodu. Konrad gra rolę poety. Tworzy. Geniusz jest sygnaturą romantycznego stylu. Zakrzepłą – choć wciąż żywą – formą. Wynurzającą się z mroku maską, która przesłania twarz.

Dodajmy: bezpieczniej byłoby mówić o „masce" ulepionej z obowiązującego stylu czytania romantycznych tekstów, zwłaszcza Mickiewicza. Tym bardziej że *Wyzwolenie* jest niezwykle osobistą relekturą *Dziadów*. To ten dramat (poemat) – a w mniejszym stopniu: wiele innych utworów – jest kanwą snutej na deskach sceny opowieści. „Zapis doświadczenia, które trwa poprzez tekst *Dziadów*, Wyspiański traktuje jako zjawisko w pełni żywe, nie oddzielone od podmiotu osobowo pojętego"[7].

---

[5] Kwestię owego napięcia pomiędzy „tragedią Edypa" i „tragedią drobnoustrojów" analizuje i omawia w sposób niezwykle ciekawy i inspirujący E. Miodońska-Brookes w szkicu: *„Tragedia Edypa" i „tragedie drobnoustrojów". Dzieło sztuki jako miara rzeczywistości. Glosy do „Wyzwolenia" Stanisława Wyspiańskiego*, w: tejże, *„Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej". Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997, s. 149-169.

[6] Pisano o tym wielokrotnie. Wgląd w tę niezwykłą i dynamiczną przestrzeń „lektur", której centrum jest *Wyzwolenie*, daje szkic M. Głowińskiego *Konstelacja „Wyzwolenia"*, w: tegoż, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 306-358. Tekst Głowińskiego dotyczy zasadniczo młodopolskiej recepcji *Wyzwolenia*, ale obszar, którym zajął się badacz, z powodzeniem może być traktowany jako modelowy.

[7] E. Miodońska-Brookes, *Stanisława Wyspiańskiego wizja Dziadów*, w: tejże, dz. cyt., s. 125.

Lektury. Kolejne odczytania. To w związku z nimi Wyspiański próbuje wyzwolić Konrada. Od czego? Konrad zmaga się z władzą, którą ma nad nim (nad nami) Geniusz Mickiewicza. Mierzy się ze „stylem", który w nim uwiązł. Z więzami pamięci. Z ciemnością, w której został porzucony. Teraz wrócił z „niewoli". Wyrwał się ze stanu martwoty (stagnacji). Wciąż spętany przychodzi, by działać. Co go powstrzymuje? Jego natura? Konrad (Erynnis) istnieje w taki sam sposób jak Geniusz (Śmierć). Są upiorami. Konrad zdobywa swe dominium depcząc grób przeszłości, choć sam w jakiś sposób jest mieszkańcem grobu. Ale to Geniusz (nie Konrad!) skupia w sobie moc (czar). To dzięki Geniuszowi – owszem, również przeciwko niemu – rodzą się boginie zemsty. Krew, z której powstają (odradzają się z krwi, ale też ze zgnilizny grobów), wlewa się do krypty z kielicha wytrąconego... tak, przez Konrada, ale... z ręki Geniusza właśnie:

GENIUSZ
Krew żywą wziąłem do czary
na TOAST wielki i górny:
za Polski Śmierć-Odkupienie,
za Polski krzyżową mękę.
[...]
Czara złota, róg złoty w mej dłoni:
Słowo święte, święta duchów Sprawa.
Przychylcie ust do napoju,
zbędziecie trwogi i lęku.
(s. 165n.)

Kulturowy i religijny kontekst słów Geniusza jest oczywisty. Przywołajmy jedną z wewnątrztekstowych relacji. Oto w *Wyzwoleniu* konstruowana jest niezwykła i mroczna analogia: złota czara z krwią żywą, którą kusi nas Geniusz, i cynowa miska z piwem, którą na robactwo (maski[8]) zastawia Konrad. Obaj wykonują podobne gesty. Obaj pogrążają się w ciemności.

KONRAD
A kiedy błyska świt, szary nieledwo świt – niepokojem już serce
moje przejęte... i groza się do zmysłów moich ciśnie... i opanowuję
po chwili pierwszy zmysł: wstrętu... Misa cynowa pomieści wszystką
nieprawość, która w niej, z pięknie brzęczącego metalu uczynionej,
w niej napoju ulubionego Słowianom pełnej... [...]
[...]
Sczeźnie! –
(s. 142)

W słowach Konrada skrzy się brzask. Maski zapadają w podziemie. Później, kiedy wejście do krypty zostanie zamknięte, pochodnia zgaśnie.

[8] Te – mocno rzecz upraszczając – odsyłają w dwóch kierunkach: w stronę Konrada i w stronę widza (czytelnika).

4. *Wyzwolenie* to tekst (spektakl) metateatralny[9]. Konrad jest rolą. To, kim jest (jaką jest rolą), określa scena. Teatr, który proponuje (tworzy), to spektakl improwizowany, rodzący się na naszych oczach. Stary teatr to sztampa. Nowy ma być „żywą rzeczywistością". Czym jest? Pozostaje teatrem. Chwilą złudy. Ale jej konsekwencje – w obrębie kreowanej rzeczywistości – są poważne. Powtórzmy: Geniusz, mistagog „starej sztuki", trzyma w dłoniach kielich z „ż y w ą krwią". To z niej zrodzą się duchy, dzięki którym dokona się przemiana („degradacja"). Z tej krwi – pośrednio – narodzi się w ostatniej scenie dramatu nowy Konrad-Erynnis. Opętany (spętany) „czarem Sztuki" i „męką tęsknoty" ślepiec unoszący w sobie odpowiedź.

Inscenizowany przez Konrada „nowy" spektakl („Tekst dowolny, komedia del'arte[!] [...] Polska współczesna!", s. 20, 22) wykorzystuje zabiegi i zasady starej sztuki, chwyty znane ze „starego" teatru. I wydaje się, że nie ma innej drogi. Konrad ostatecznie depcze „narodowe pamiątki", dostrzega w nich gruzy i rupiecie (a mowa tu o wzniesionej na scenie wawelskiej katedrze), ale – jednocześnie – od nich wszystko się zaczyna. One pozwalają się wzbić. Chciałoby się powiedzieć: Konrad będzie już gdzie indziej, będzie wyżej. Wyżej, czyli gdzie? Kończy się dramat odegrany...

> Musisz być moja, mnie niewolna,
> ja muszę twoim Panem.
> Przez serce socha przejdzie rolna,
> przez pierś twą ORKA – płużny miecz!
> POEZJO, PRECZ!!!! JESTEŚ TYRANEM!!
> (s. 171)

Tu zacytowana zostaje struktura *Dziadów*. Geniusz znika. I na tym koniec. Deklaracje. Słowa. Gesty. Muzyka Moniuszki. Aktorzy zbierają się do domu. Deski sceniczne uciekają im spod nóg. A Konrad? Konrad jest rolą. Żegnając się z aktorami wciąż „gra". Wzbił się? Jest na pustoszejącej scenie. W idealnej przestrzeni kultury. Nigdzie. Teatr pustoszeje, ale rola Konrada się nie kończy. Ma rolę do odegrania i jest w tej roli. Czy pisane jest mu coś poza nią? Wstyd i rozpacz. Ciemność, cisza i strach. Tęsknota. Rola odgrywana na scenie ma wartość. Tak zdaje się to postrzegać Wyspiański. Może więc nie należy z niej rezygnować? Nigdy. Świat jako scena. Egzystencja staje się misterium: jest spektaklem i celebracją. Artysta powtarzający „cudze" gesty, pogrążony w nieustannej inkantacji, wciąż tworzy. Żywa godzina. Brzmi to jak mrzonka, szczególnie w konfrontacji z zakulisową rzeczywistością teatru. Wszyscy wychodzą z ról. Idą do domu. Spektakl się skończył, można przestać o nim myśleć. Jeden z aktorów – to prawda – chce jeszcze pracować nad nim następnego dnia, ale scenografię i tak trzeba zdemontować: przed następną „próbą" *Polski współ-*

[9] Tego typu artystyczna refleksja – powiedzielibyśmy: teatrologiczna – była ważna dla Wyspiańskiego; przypomnijmy tu tylko dwa fakty: inscenizację *Dziadów* i studium o *Hamlecie*.

*czesnej* (jeżeli ta w ogóle się odbędzie) aktorzy dadzą zupełnie inny spektakl. Gasną światła, koniec. Ale Konrad – mimo wszystko – nie wychodzi z roli. Odpowie mu pustka i cisza. Wrzask kłębiących się Erynii. Może właśnie w tym zgiełku wyklaruje się myśl, którą „zmącił w drodze".

5. Konrad jest rolą, ale – trzeba to przyznać – rolą, której niepodobna niemal zagrać. Pojawia się tuż przed Bożym Narodzeniem. Przychodzi jako spadająca (upadła) gwiazda. Przychodzi d o s w o i c h, na swoją ziemię:

> Tę ziemię ukochałem
> szałem
> i w żądzy palącej posiadłem
> ciałem! –
> Jestem w każdym człowieku, żyję w każdym sercu.
> (s. 10)

Przychodzi jakby odpowiadając – była już o tym mowa – na roratnie wezwanie: „Spuśćcie rosę niebiosa z wierzchu, a obłoki niech spuszczą ze dźbłem sprawiedliwego; niech się otworzy ziemia i rodzi Zbawiciela"[10].

Skąd ma nadejść Mesjasz? Z głębi ziemi czy znad obłoków.

> KONRAD
> Idę z daleka, nie wiem, z raju czyli z piekła.
> [...]
> Byłem gwiazdą,
> (s. 9)

Izajasz:

> Jakże to spadłeś z niebios,
> Jaśniejący, Synu Jutrzenki?
> Jakże runąłeś na ziemię,
> [...]
> Ty, który mówiłeś w swym sercu:
> Wstąpię na niebiosa;
> [...]
> Jak to? Strąconyś [...]
> na samo dno Otchłani!
> [...] wyrzucony z twego grobu
> jak ścierwo obrzydliwe[11].

Skąd przybywa? Runął z niebios czy został wyrwany z głębi ziemi, z grobu (bo i ten motyw pojawia się w monologu Konrada). Kim jest ten, który nazywa siebie Konradem? Cóż, jeżeli jest figurą Mesjasza, to jest to Mesjasz mocno lucyferyczny. Mesjasz rozdarty. Zawieszony pomiędzy głębią nocy i brzaskiem. Pomiędzy półmrokiem (kulis) i blaskiem (sceny).

---

[10] *Ogień miłości Jezusa Chrystusa. Zbiór nabożeństwa całorocznego...*, [1902?], s. 82.

[11] Iz 14, 12-19. To klasyczny, niezwykle popularny w Młodej Polsce, tekst.

Jest i inne – mieszczące się w obrębie tej problematyki – godne uwagi przeciwstawienie: rodzący się młody Mesjasz (a. I, sc. 11) i upiór krzyżowej męki (s. 166). Zbawca i demon rozpięty na krzyżu. Konrad i Geniusz? Nie. To właśnie ta antynomia zdaje się kreować, powoływać do życia Konrada. Ona go stwarza.

WRÓŻKA
W pożarów duszącym dymie
idzie...
CHÓR
Lecz kto, lecz gdzie...?
Czy dorósł już? – Czy mąż? Czy dzicię?
(s. 53)

Dodajmy, kontekst *Dziadów* rozmywa i tak niewyraźny mesjański, czy precyzyjniej: Chrystusowy rys głównego bohatera *Wyzwolenia*. Ale – paradoksalnie – rozmywa go może przede wszystkim „skonwencjonalizowanie" postaci Konrada, zależność od wypracowanych przez epokę konstrukcji. Młodopolski mąż niosący wyzwolenie nie mógł być kalką „ortodoksyjnego" stereotypu.

6. *Wyzwolenie* skrzy się od efektownych gestów. Zostajemy uwikłani w grę aluzji i insynuacji. Postaci i sytuacje odczytujemy często jako „już znane". Przebłyskuje w nich rzeczywistość. Dźwięczą stare, osłuchane struktury. Tak, sporo tu stereotypów. Szczególnie tych romantycznych. Ale równocześnie wikłamy się w grę odwróceń, przemilczeń i negacji. I *Wyzwolenie* okazuje się przede wszystkim „odmętem" analogii i domysłów. One zaś zdają się bardziej demontować utwór, niż go dookreślać. Tekst jest niespójny. Niejasny. Popękany. Jesteśmy prowadzeni w kilku kierunkach jednocześnie. A mimo wszystko nie rozpada się. Są w nim reguły porządkujące. To prawda, że porządkują one pozornie: wszak organizują poddaną destrukcji rzeczywistość.

*Wyzwolenie* to spektakl tworzony przez Konrada. I dla niego. Odgrywany na scenie. Zapisany. Tekst i głos. Rola i maska. Wieczór i głęboka noc: brzask. Konrad przychodzi do teatru (mroczna, zamknięta przestrzeń sceny: „dwadzieścia kroków wszerz i wzdłuż"; (s. 15) i składa obietnicę robotnikom:

Przychodzę wprząc was do dzieła.
[...]
Po czynach waszych przyjdzie NOC
(s. 10, 14)

Co mają robić ci „synowie zemsty", mściciele? Jak co wieczór: montować i demontować dekoracje – „budować i burzyć" (powiedzmy jeszcze, że nie obyło się bez uzgodnień co do zapłaty!). Koniec: Konrad (oślepiony pośród nocy) miota się jako m ś c i c i e l w kłębowisku Erynii (stworów z mitologicznego bestiarium), czekając, aż rankiem ktoś – „może wyrobnik, dziewka bosa"

(s. 190) – otworzy bramę teatru i wypuści ich na świat. W świt. Tam, gdzie kłębi się – jak poranna mgła – życie. W tym krótkim fragmencie zamykającym *Wyzwolenie* – czy precyzyjniej: wybiegającym już „poza ten dramat", choć przecież pozostającym w jego obrębie – nagromadzonych zostało wiele motywów związanych z otwieraniem, uwalnianiem, przekraczaniem granic. Co niesie z sobą szkicowana tu dynamika? Zamknięcie i uwolnienie. Ciemność i noc. Przejście od tego, co teatralne, do tego, co symboliczne (ale też teatralne); od tego, co związane z „realnym" światem, ku temu, co metaforyczne (ale otwarte na rzeczywistość); wreszcie od tego, co społeczne (rozmowa i obietnica złożona robotnikom), do tego, co mityczne (archetypiczne i mitologiczne). Jeżeli tak, to właśnie ów mitologiczny „kostium" – wyraźnie odsyłający do antycznej tragedii – staje się tą nową „realną – symboliczną – metaforyczną – i – teatralną" rzeczywistością. Cóż, bądźmy jednak, o ile to możliwe, konsekwentni: mit – archetyp, owszem, ale to, powiedzmy: posługaczka wracająca z porannego nabożeństwa wypuści z zamknięcia upiory (Upiora). Przyjdzie pozamiatać scenę, uprzątnąć garderoby. Jeszcze jeden „mit" i jeszcze jedna „rola".

7. Erynia to w *Wyzwoleniu* upiór rozpaczy – na niej kończy się tu wszystko i od niej się zaczyna. Początek dramatu:

KONRAD
Rozpacz za mną się wlekła
głową wężów, okropnym widziadłem,
wyjąc: ZEMSTA.
(s. 9)

I jego koniec:

KONRAD
Zemsta! Zemsta ocali!!!
Polska jestem! wy ze mną!
Wieniec wężów mnie pali!
Chwyćcie dłoń! W oczach ciemno!
(s. 187)

Rozpacz. Pragnienie. Z nimi związana jest siła Konrada. One wpisują w protagonistę *Wyzwolenia* przejmującą i „niepojętą" ideę. Żywy Konrad. Papierowa maska. Aktor, który przejrzał w absolutnej ciemności. Ale Konrad-Erynnis ciągle jeszcze nie wydostał się na zewnątrz. Właśnie skończył się spektakl. Wychodzimy z teatru. Nie staliśmy się upiorami zemsty. Ostatnie palta zniknęły z szatni. Trzasnęły drzwi, a Konrad z Eryniami miota się na pustej scenie, w pustym teatrze. Pamiętamy – to „noc" jest sceną i teatrem. To teraz wszystko się rozegra (rozgrywa). Mroczna scena i wzbierająca na niej drapieżna energia. Przemiana. Uwięzione w mroku postacie. Artysta zanurzony w swojej wizji. Czy wiemy coś więcej? Konrad szuka między innymi wiedzy o sobie i o świecie. I szuka jej daremnie. To, co zostało tu nakreślone, jest dynamiką „nie-wiedzy"

(por. zakończenie II aktu, s. 148-150). Mrok i krzyk. Może więc powinniśmy patrzeć na *Wyzwolenie*, jak na wyłaniający się z gmatwaniny porządków „nieład", jak na noc pełną rozbłysków. Niewiedza i ciemność. Rozpacz. Czysta intensywna obecność. Czy tylko im możemy zaufać? Być może to jedyna w obrębie kreowanego świata nadzieja. Jedyna odpowiedź na wezwanie. Tym bardziej że „wyzwolenie" – jak się wydaje – nie nadejdzie. Nie będzie ukojenia, oczyszczenia, śmiechu ani łez. Powtórzmy za Witkacym: „król ocaleje, a nam maskowi morderce wyłupią bezsenne oczy"[12].

8. Spróbujmy naszkicować jeszcze inną odpowiedź. Poczynaniom – nie tylko literackim – wielu pisarzy Młodej Polski towarzyszyło przeświadczenie, że oficjalna kultura nie jest w stanie opowiedzieć świata, nie jest w stanie ukoić – wydanej przerażeniu – świadomości. W optyce, jaką przyjmowano, kultura wysoka jawiła się wręcz jako narzędzie deformacji rzeczywistości. Stąd wciąż ponawiane próby zerwania z tym, co zniewala i ogranicza. Od tego, co oficjalne i uznane, przechodzi się ku temu, co nieokiełznane, amorficzne i jednocześnie pełne wyrazu. Próba oddania nowego kształtu rzeczywistości, jej dynamicznej natury, ściśle wiąże się tu z przeświadczeniem o konieczności stworzenia nowych podstaw kultury: języka, który będzie zdolny sprostać drapieżności wyłaniającego się z odmętów świata. Gest „wyzwalania się" jest przede wszystkim reakcją na rodzącą się świadomość niemożności wypowiedzenia przekształcającej się rzeczywistości. Poszukiwanie „wyzwolenia" jest w istocie poszukiwaniem języka. Czym jest w *Wyzwoleniu* ów nowy język? Powiedzmy: to głos sprzeciwu, mowa formułująca napięcia pomiędzy tym, co negatywne, i tym, co postrzegane – tylko postrzegane! – jako pozytywne. Ale nic tu nie zostaje rozstrzygnięte. Nie ma klarownej odpowiedzi. Albo inaczej: ostateczną odpowiedzią jest „kształt" tego tekstu. Kreślony w nim świat. Zarysowany – pełen napięć, sprzeczności i zaprzeczeń – obraz. Aniela Łempicka pisze: „Antynomia nauki Geniusza i Konrada wyraża się w przeciwieństwach: duch – ciało, niebo – ziemia, kłamstwo wartości idealnych i prawda rzeczywistych wartości życia. W istocie sprzeciwia się Konrad tradycji myślowej nie tylko polskiej, rewizja jego obejmuje założenia i dorobek światopoglądowy dotychczasowej cywilizacji europejskiej, kodeks wartości respektowanych w teorii, jeśli nie w praktyce"[13].

Taka odpowiedź wiele wyjaśnia, ale nie może wystarczyć. Konrad zmaga się z materią sztuki. Szuka nie tylko nowej wizji. Drapieżne pragnienie prowadzi go w połyskliwą noc. W samo centrum tragedii. W odmęt grozy. I jego gest

[12] S. I. Witkiewicz, *Nowe wyzwolenie*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 4, Warszawa 1985, s. 341.

[13] A. Łempicka, *Przedmowa*, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, redakcja zespołowa pod kierunkiem L. Płoszewskiego, t. 1, Kraków 1964, s. LXXXII-LXXXIII.

jest – może przede wszystkim próbą oswobodzenia, wyrwania się z okowów ładu. Można by – parafrazując Philippe'a Sollersa – powiedzieć: Konrad kreując nową teatralną rzeczywistość próbuje wyzwolić się od ł a d u, by wyzwolić się od z a m ę t u, tworząc, próbuje stanąć poza światem, który jest przestrzenią zmowy „dobra i zła", Konrada i Geniusza[14].

Ale i to nie wystarcza. Można powiedzieć jeszcze więcej. Dynamika postaci Konrada – użyjmy tu formuły Jacques'a Lacana – to nieustanne wychylanie się „Signifiant" w stronę wciąż nieosiągalnego „signifié"[15]. „Znaczone" jest nieosiągalne, bo zawsze okazuje się nowym „znaczącym". W przestrzeni kultury tekst odsyła do tekstu, mit do jednej ze swoich wersji. Zawsze skazani jesteśmy na obcowanie jedynie z planem wyrażania. Plan treści jest zaledwie zaznaczony (sygnalizowany). Pisarze Młodej Polski zaufali mowie mitu, mowie symbolu. Ona miała oddać – ujawnić – sens świata. Sens. Nawet jeżeli nie jest dany i nie spoczywa bezpiecznie ukryty we wnętrzu rzeczywistości, to można – jak wierzono – ustanowić go. Wciąż ustanawiać go na nowo. Literaturę snuje się z literatury. „Znaczące" ze „znaczącego". Wróćmy do propozycji Lacana. „Signifiant" wychyla się w inne „Signifiant" przez medium spodziewanego „signifié". Kolejne przybliżenia. Opowieści rodzące się z opowieści. Symbole wysnute z symboli. Mity wywiedzione z mitów. „Znaczące" staje się nowym „znaczącym" przez medium sensu, który z sobą niesie. W obrębie kultury (czy tylko kultury?) nie ma ucieczki od tego – wirującego coraz szybciej – kręgu. Ale pośród opowieści, obrazów i schematycznych ujęć przebłyskuje przecież to, czego oczekujemy. Przychodzi – powraca – ten, który jest odpowiedzią.

Może więc jedynym sposobem usidlenia s e n s u jest – jak w *Wyzwoleniu* – podejmowanie wciąż na nowo prób uchwycenia „signifié" w siatkę odsyłających do siebie nawzajem „Signifiant"? Oscylowanie pomiędzy ulepioną z papier mâché maską i twarzą demona?

---

[14] Nawiązuję tu do szkicu: P. S o l l e r s, *Sade w tekście*, w: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, Warszawa 1974, s. 219-239.

[15] Por. J. L a c a n, *Écrits: A Selection*, London 1977, s. 155n., 199n.